

**A CASA DA FLÂMULA AZUL
OU OS PARADOXOS DA
MODERNIDADE NA OBRA DE
MACHADO DE ASSIS**

SPALDING, Marcelo¹

¹ Marcelo Spalding é mestrando em Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. marcelo@marcelospalding.com.

RESUMO: Utilizando o conceito de modernidade de Marshal Berman, o presente estudo procura demonstrar como a obra romanesca de Machado de Assis como um todo (sem a divisão de primeira e segunda fases) pode ser analisada sob a ótica da evolução e dos paradoxos da sociedade moderna brasileira do século XIX. O ponto de partida desta aproximação entre as distintas fases de sua romanesca e a interpretação de Berman é a casa da flâmula azul, presente em Helena – onde mora um homem digno, inteligente porém pobre, um homem que simboliza a outra face da modernidade tal qual o par de olhos dos pobres em Baudelaire – e vai até o sofrimento do casal Aguiar no final de Memorial de Aires, quando Machado não encontra mais nas promessas da modernidade justificativa para estas pequenas tragédias.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis – modernidade – Marshal Berman

ABSTRACT: Using the Concept of modernity by Marshall Berman, this paper tries to demonstrate how Machado de Assis's Novels can be examined from the perspective of the evolution and the paradoxes of modern society, without the division of the first and second phases. The starting point for this rapprochement between Machado and Berman is a small house with a blue flag from the novel Helena – where lives an honourable, intelligent but poor man, that symbolizes the other side of modernity – and goes until the suffering of the couple Aguiar at the end of Memorial de Aires, when Machado doesn't believe anymore in modernity promises for these small tragedies.

KEYWORDS: Machado de Assis – modernity – Marshal Berman

Muito se tem escrito sobre a ruptura do romance machadiano a partir de Memórias Póstumas de Brás Cubas, dividindo sua produção romanesca em duas fases distintas e facilmente identificáveis: os quatro primeiros livros, de feitiço romântico, e os cinco últimos, de feitiço realista, responsáveis pela consagração do escritor. Schwarz (2000) fala em “virada”, Bosi (1994) e Picchio-Stegnano (2003) em “salto” e Piza (2006: 200) chega a afirmar que Memórias Póstumas é “um divisor de águas na história da literatura nacional”. Sem a pretensão de negar essa divisão e as diferenças dos romances de uma fase e outra, o presente estudo procura fazer o percurso inverso e identificar o que aproxima a obra romanesca de Machado a partir da noção de modernidade de Marshal Berman (2007: 24), para quem “ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, tudo que é sólido desmancha no ar”.

Começamos pelo sexto capítulo de Helena, quando a protagonista volta a cavalgar em companhia de Estácio, depois de, no dia anterior, caprichosamente mentir que não sabia andar à cavalo para que o suposto irmão a acompanhasse. A cena inicia com frases tipicamente românticas, como a indagação de Estácio se eles já haviam negado algum prazer a Helena, sua resposta murmurada em palavras que “lhe saíam do coração” (2002: p. 43) e assim numa crescente que parece acompanhar o ritmo da cavalgada: quanto mais distantes estão da casa, mais íntimos se tornam pela conversa, mais à vontade se sentem um com o outro e já fica difícil esconder o sentimento que toma conta de ambos, toma conta da história, quando Estácio propõe que voltem: “raras vezes passo daqui, e não pense você que é perto” (2002: 45). Mais do que o limite geográfico, Estácio raramente passava daquele nível de envolvimento, e, mais ainda, raramente afastava-se demais de seu mundo, do mundo confortável de sua casa. Mas Helena o provoca a ir além, cinco minutos além, “até àquela casa que ali está com uma bandeira azul” (2002: 46). A casa da flâmula azul.

O leitor de Helena de certo recorda a importância desta casa de flâmula azul para o enredo, para o desfecho, para o próprio conflito da protagonista: ali residia Salvador, seu verdadeiro pai, homem lúcido, inteligente e muito pobre. Mas tal casa tem uma importância que transcende este romance, é ela que começa a diferenciar Machado de Assis dos seus contemporâneos, acostumados a cavalgar apenas até seguros arredores, não arriscando ir além, cinco minutos além, sob pena de encontrar a casa da flâmula azul. Porque a casa, próxima da moradia confortável de Estácio mas longe o suficiente para que raras vezes ele por lá passasse, a casa esconde a outra face da modernidade, ali está a prova de que, como diria Salvador, “nas cousas deste mundo não é tão livre o homem, como supõe” (2002: 120).

Salvador é o par de olhos dos pobres que impressiona o narrador do poema em prosa de Baudelaire, tira a possibilidade de inocência do amor moderno como um todo e, no caso particular de Helena, impede um desejado final feliz entre os aman-

tes. "O estabelecimento daquele amor magicamente inspirado desencadeia agora uma mágica contrária e impele os amantes para fora do seu enclausuramento romântico, na direção de relacionamentos mais amplos e menos idílicos", afirma Berman (2007: 184) sobre o casal baudelairiano, e bem poderia referir-se ao amor entre Helena e Estácio ou sobre a obra romanesca de Machado.

Já em seus primeiros romances, *Ressurreição* e *A mão e a luva*, percebe-se a presença da ambigüidade, da ironia e da desilusão, tanto que em nenhuma das obras o final é de acordo com os manuais românticos: no primeiro a beleza de Lívia não consegue transformar o abastado e inseguro Dr. Félix e no segundo Guiomar pretere o apaixonado Estevão por não ser este tão ambicioso como seu amigo, Luís Alves. Mas é depois de Helena e da casa da flâmula azul que a modernidade e seus paradoxos, a modernidade e seus encantos, a modernidade e suas misérias, a modernidade e seus embates, a modernidade e suas promessas, a modernidade e seus excluídos entrarão definitivamente na ficção machadiana e jogarão sua obra na direção de relacionamentos mais amplos e menos idílicos, tornando-o nosso Baudelaire, nosso Dostoievski, aquele que do século XIX melhor captou a complexidade do pensamento que se instalava na côrte brasileira.

Em Iaiá Garcia, romance posterior a Helena, mesmo Roberto Schwarz, um crítico que chama os primeiros quatro romances de Machado de "fracos" e divide claramente sua obra em antes e depois de Brás Cubas, reconhece no narrador uma "posição circunspecta, por assim dizer adulta, que não se priva da reflexão e dos sentimentos desabusados, nem do apoio da ordem estabelecida" (1977: 113). Ainda que o crítico incomode-se com a ausência da revolta social, identifica que na obra haja "bastante injustiça e impasse", notando que a restrição ideológica era também restrição de assuntos e escolha de conflitos:

As questões do individualismo, as novidades da civilização burguesa, e com elas o temário da modernidade, aparecem pouco e têm posição secundária. Por outro lado, não podiam faltar por

completo, sendo indispensáveis ao perfume oitocentista. Cartolas, charutos, modos elegantes e cavalheiros de pouco escrúpulo renovam os termos de um problema que já conhecemos. (SCHWARZ, 1977: 132)

Ocorre que em *Iaiá Garcia* temos pela primeira vez uma personagem que trabalha, conta dinheiros, economiza, não herdou fortuna, não fez um rico casamento tampouco vive sob a sombra do favor. É Luís Garcia, o pai de *Iaiá*, não um protagonista, mas personagem importante o suficiente para inaugurar a narrativa. Depois de receber o bilhete de Valéria, já nas primeiras linhas o narrador descreve Garcia com pormenores, pintando-lhe um quadro cinza de um “homem que não fazia nem recebia visitas”, de uma vida que, “como a pessoa dele, era taciturna e retraída” (2004A: 12). Adiante o narrador revela ter ele uma filha, para quem deseja, se não casamento e família, pelo menos uma profissão honesta para aparar os golpes possíveis da adversidade, e logo lembra de um episódio em que a menina pergunta se o pai quer ouvi-la tocar piano, ao que o homem dá-se conta de que *Iaiá* não tinha piano e “era preciso dar-lhe um ainda com sacrifício” (2004A: 16). Dessa forma, Garcia vai aos poucos se delineando como um homem comum, um homem daquela classe que mais tarde se chamaria de média, classe fim e meio da modernidade, ainda que paradoxalmente ela não possa gozar de todas as suas conquistas, como um piano na sala de estar.

Berman associa esta poetização do homem comum à dessacralização promovida pela arte e pensamento modernos, afirmando que na modernidade “seus poetas se tornarão mais profunda e autenticamente poéticos quanto mais se tornarem homens comuns” (2007: 191). É essencial, neste sentido, que lancem-se ao “caos da vida cotidiana”, que procurem as casas de flâmula azul e ouçam as vozes de seus moradores, que acompanhem o trajeto e o pensamento de um funcionário público chamado pela matriarca, e não necessariamente fiquem restrito ao pensamento da matriarca (no caso, Valéria).

Mas não há porque negar que em *Iaiá Garcia*, apesar da presença constante dos paradoxos da modernidade, ainda não

temos soluções para os paradoxos específicos do Brasil, leia-se dos países subdesenvolvidos, que na segunda fase se somariam aos paradoxos modernos para compor as duas ou três obras-primas machadianas. Para Piza, até laíá Garcia (este incluído) Machado não conseguira construir, como os grandes mestres da ficção oitocentista de que era leitor – Balzac, Stendhal, Dickens, Merimeé –, narrativas de amor em pano de fundo histórico, identificando “certo esquematismo nessa sua primeira galeria de personagens” (2006: 181). Ocorre que, como bem definiu Schwarz, enquanto os romancistas europeu “beneficiavam-se da clareza que tinham as classes sociais (...), os nossos romancistas ficavam sem apoio, eram obrigados a fazer ideologia, historiografia e ficção ao mesmo tempo” (1977: 116). Isso se deve ao fato de que no Brasil a ideologia moderna francesa encontrara restos de uma instituição servil que a obriga a constrangedoras – e por vezes impossíveis – acomodações, tal qual na Rússia de Dostoievski. Tanto lá como aqui “o progresso é uma desgraça e o atraso uma vergonha” (1977: 23), e lidar com este paradoxo, aí não apenas moderno mas local, é que se converterá em desafio para o Machado da maturidade.

O modernismo do subdesenvolvimento é forçado a se construir de fantasias e sonhos de modernidade, a se nutrir de uma intimidade e luta contra miragens e fantasmas. Para ser verdadeiro para com a vida da qual emerge, é forçado a ser estridente, grosseiro e incipiente. Ele se dobra sobre si mesmo e se tortura por sua incapacidade de, sozinho, fazer a história, ou se lança a tentativas extravagantes de tomar para si toda a carga da história. (BERMAN, 2007: 271)

Símbolo da nova fase machadiana e mimese de seu tempo, Brás Cubas, tal qual a modernidade, em Memórias Póstumas de Brás Cubas dobra-se sobre a própria morte e volta do mundo dos mortos para recontar sua história. Já nos primeiros capítulos, confessa ter o matado menos a pneumonia do que uma idéia grandiosa, um emplasto capaz de “aliviar a nossa melancólica humanidade” (1997: 25). Morto, lamenta não ter tido tempo de colher os frutos de tal invento, mas ao mesmo tempo confessa ter o matado a certeza de que sozinho

não conseguiria aliviar nossa melancólica humanidade, sozinho não poderia mudar a história, como sozinho não pôde nem sustentar os caprichos de Marcela, nem tirar Virgília do marido, nem seguir carreira de deputado, nem ajudar o pobre Quincas Borba. Suas Memórias são na verdade uma tentativa de explicar o fracasso de suas ambições numa vida repleta de miragens e fantasmas, e esta narração em primeira pessoa permite que o poeta e o homem comum se tornem uma coisa só, sob ponto de vista de quem está de dentro do processo, desnudando assim todas as suas contradições, avanços e recuos, fracassos (Marcela), desgostos (Cotrim), preconceitos (Eulália), remorsos (D. Plácida), todos pensamentos ou sensações que não encontram contrapartida nas ações e por isso mesmo convergem para um inevitável, contundente e derradeiro brevíário das negativas.

Sobre este final, Schwarz dirá que “As Memórias, como os demais romances da maturidade de Machado, terminam em nada” (2000: 67). Berman demonstrará como Marx e Nietzsche, tal qual Brás Cubas, “distendem-se para além de sua capacidade na direção de um espectro sempre cada vez mais amplo, na tentativa de expressar e agarrar um mundo onde tudo está impregnado de seu contrário” (2007: 33). Mas é inevitável que reste o nada num mundo em que tudo que é sólido desmancha no ar, assim como nada restará no romance seguinte, Quincas Borba, depois de morto o protagonista. E o cão.

Rubião, aliás, era a face da moeda moderna que mora na casa de flâmula azul, mas ao herdar grande fortuna é posto no centro da côrte brasileira, da côrte e suas medidas, da côrte e suas máscaras, da côrte e seus sonhos de modernidade. Sonhos que acabarão sendo incorporados sem censura nem discernimento pelo protagonista, a ponto dele comprar estátuas dos Napoleões I e III, evidenciando sua incapacidade de lidar com tais fantasias e sonhos, de se nutrir de intimidade e luta contra miragens e fantasmas, resultando primeiro na solidão, depois na loucura e, finalmente, na morte.

Também é o nada, ou um pouco mais do que isso, o que resta ao final de Dom Casmurro. Novamente temos uma histó-

ria que se estende até a morte do protagonista (Capitu), mas em Dom Casmurro o nada resultante da narrativa converte-se numa sutil névoa a permear a memória de Bentinho, obrigando-o a debruçar-se enlouquecidamente sobre seu passado para reescrever sua história de amor e livrar-se da culpa que o atormenta, seja ela fundada ou não. Capitu, mais do que a amada de Bentinho, torna-se assim a melhor encarnação da ambigüidade machadiana e da própria modernidade, que, tal qual a moça de Mata-Cavalos, mostra-se então sedutora, encantadora, fugidia, contraditória, oblíqua, dissimulada.

Para que as pessoas sobrevivam na sociedade moderna, qualquer que seja a sua classe, suas personalidades necessitam assumir a fluidez e a forma aberta dessa sociedade. Homens e mulheres modernos precisam aprender a aspirar à mudança: não apenas estar aptos a mudanças em sua vida pessoal e social, mas ir efetivamente em busca das mudanças, procurá-las de maneira ativa, levando-as adiante. (BERMAN, 2007: 119)

A este respeito, Schwarz propõe, em *Duas Meninas*, uma virada interpretativa de Dom Casmurro que exceda em alcance o fascinante *traiu-não-traiu* e traga à frente o componente social das personagens, “quando então se notará uma ordem e um destino históricos em movimento” (1997: 18). É desta forma que veremos, então, Capitu e Bentinho como atores da modernização em processo, exemplos de pessoas que sabem viver nessa sociedade em que é preciso aspirar a mudanças pessoais e sociais, aspirar e buscá-las (tal qual Guiomar e Luís Alves em *A Mão e a Luva*). Mas aqui, além da consciência de Machado acerca da modernidade, há também sua consciência de que no Brasil tal modernidade não tem a mesma feição que na matriz européia, e desta forma Capitu e Bentinho são apresentados como faces da mesma moeda, mas faces opostas: numa sociedade em que “o progresso é uma desgraça e o atraso uma vergonha”, ele é dos agentes dessa modernização, bacharel, herdeiro, homem respeitado e respaldado para agir de acordo com o que considera correto para seu progresso pessoal e social, enquanto ela, por mais que tenha se adaptado ao novo tempo e adquirido uns olhos oblíquos e dissimulados, sucumbe diante do ciúme e do poder

patriarcal e é exilada numa sociedade plenamente moderna, a Europa, onde seus olhos misturar-se-iam com os olhos oblíquos e dissimulados de toda modernidade.

No romance seguinte, Esaú e Jacó, primeiro escrito sob a égide republicana, novamente temos uma heroína que pelo casamento poderia subir de classe social e novamente essa heroína sucumbe diante dos paradoxos da moderna sociedade brasileira, paradoxos aqui representados por Pedro e Paulo, tão próximos e tão diferentes. Enquanto a narrativa centra-se na disputa dos irmãos pelos mimos da mãe e as atenções de Flora, a história do país naquele período nos mostra um embate entre os mundos moderno e seu passado, República e Império, de novo distintas faces da mesma moeda que tal qual os gêmeos não conseguem superar as diferenças nem em nome de algo superior, como seria a mãe ou Flora. Por esta leitura, a morte de Flora é mais do que a morte prematura da heroína, mas a morte daquilo que a ambos, Pedro e Paulo, a ambos encantava e de certa forma unia (o amor? o rei?). Desfeito o romantismo, a ingenuidade, o idílio, resta para a modernidade a cisão entre seus defensores e seu contrário, cisão aparentemente insuperável a não ser pelo conflito.

Aqui Machado, enquanto narrador, mostra-se incapaz de optar pelos brados da República ou pela tradição monárquica na qual foi forjado, traveste-se de mero observador a partir da figura do Conselheiro Aires e é sob sua ótica que permanecerá narrando até o fim da vida, tanto que o fecho de sua romanesca é Memorial de Aires. O conselheiro, já apontado como o próprio Machado, é a síntese do homem moderno e lúcido, um homem incapaz de não ver os efeitos drásticos da modernização, sobretudo o crescimento da desigualdade social e a perda dos valores cristãos, mas paradoxalmente um homem bastante à vontade naquele ambiente de vias urbanas, jornais de grande circulação, cartolas, mesuras, folhetins. E neste sentido Aires/Machado estão em sintonia com a descrição que Berman faz dos grandes modernistas do século XIX.

Todos os grandes modernistas do século XIX atacam esse ambiente, com paixão, e se esforçam por fazê-lo ruir ou explorá-lo a partir do

seu interior; apesar disso, todos se sentem surpreendentemente à vontade em meio a isso tudo, sensíveis às novas possibilidades, positivos ainda em suas negações radicais, jocosos e irônicos, ainda em seus momentos de mais grave seriedade e profundidade. (BERMAN, 2007: 28)

Mas Aires não narra propriamente sua história no Memorial, ou não a narra diretamente: o que temos é no primeiro plano a história de amor entre Fidélia e Tristão, jovens belos e promissores criados pelo casal Aguiar, que tudo fez pelo sucesso de ambos, e em plano mais profundo a solidão e tristeza a que são jogados os Aguiar depois do casamento de seus dois “filhos”, que partem para a Europa. No último capítulo do romance, que também é o último sopro da romanesca de Machado, temos algumas das mais melancólicas linhas da literatura brasileira, em que Aires vê no rosto dos velhos uma expressão a que não acha nome certo ou claro: “Queriam ser risonhos e mal se podiam consolar. Consolava-os a saudade de si mesmos” (2004B: 152). Morrem esquecidos, em tácito abandono, tal qual o casal de velhos Filemo e Báucia que na leitura de Berman para Fausto são o último obstáculo à modernidade.

O Memorial, desta forma, consolida a idéia tão moderna de que tudo o que é sólido desmancha no ar, já presente nos romances anteriores de Machado. Tudo, inclusive as gentes (morrem Helena, Flora, Quincas Borba) e os amores (abafam-se os de Félix, Jorge, Rubião), e aí quem escreve é um homem vivido e de certo desiludido com muitos aspectos da vida, um homem extremamente abatido desde a morte de sua Carolina, um homem que viu a República consolidar-se no lugar do Império sem conseguir romper com a lógica conservadora e elitista do antigo regime, deixando o país à mercê dos solavancos da modernidade. Escreve o mesmo homem que pintara pelas mãos de Helena a casa de flâmula azul, a casa pequenina diante do imenso cenário amoroso, mas capaz de impedir a plena realização do amor, um homem agora descrente, um homem que vira morrer muitas Capitus e muitos Rubiões, um homem que sentira o sofrimento do casal

Aguiar e não encontra mais nas promessas desta modernidade justificativa para estas pequenas tragédias. E é o conjunto desta obra, dos primeiros perfis de mulher ao melancólico diário de Aires, e não apenas as duas ou três obras-primas vistas isoladamente, que se constituem num inigualável testemunho da modernidade brasileira do século XIX, do nascedouro da modernidade brasileira com seus paradoxos já latentes e ainda hoje atuais. Talvez exatamente por isso Machado permaneça tão atual mesmo um século depois de sua morte.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Objetivo, 1997.

———. Helena. São Paulo: Martin Claret, 2002.

———. Iaiá Garcia. São Paulo: Martin Claret, 2004A.

———. *Memorial de Aires*. São Paulo: Martin Claret, 2004B.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. [1981]

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994. 42ª ed.

PIZA, Daniel. *Machado de Assis: um gênio Brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. 2 ed.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

———. *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

———. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da Literatura Brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.